

элементов балладной поэтики позволяет писателю проникнуть в глубину сознания персонажей, передать не только те чувства, о которых они говорят прямо, но и те, о которых они по разным причинам умалчивают.

-
1. Гегель Г. В. Ф. Соч. : в 14 т. М., 1958. Т. 14 : Лекции по эстетике, кн. 3.
 2. Ермоленко С. И. Лирика М. Ю. Лермонтова: жанровые процессы. Екатеринбург, 1996.
 3. Канунова Ф. З. Из истории русской повести (историко-литературное значение повестей Н. М. Карамзина). Томск, 1967.
 4. Карамзин Н. М. Избр. соч. : в 2 т. М. ; Л., 1964. Т. 1 / под ред. В. Морозова.

Н. Н. Кундаева
г. Челябинск

Вариативные жанровые формы малой импрессионистской прозы

В художественной практике русской литературы первой трети XX в. одной из самых продуктивных оказалась импрессионистская тенденция. Основываясь на эстетике чувства, она привела к актуализации малой лирической прозы, «семантической доминантой которой является эмоциональный пафос, озвучивающий миропереживание лирического субъекта» [3, с. 316]. В связи с этим можно говорить о формировании в рамках импрессионизма особой «жанровой модели миропереживания» [Там же], избранной писателями в качестве наиболее адекватной для воплощения импрессионистского миробраза («мир как впечатление»), связанного с выражением утонченных, изменчивых переживаний личности, вызванных созерцанием окружающей действительности.

Попытка зафиксировать случайные впечатления, едва уловимые настроения, сиюминутные состояния чувствующей души приводит к актуализации в импрессионистской прозе малых форм, обладающих лирической природой. Малая форма позволяет показать, по словам В. П. Проходовой, «миг жизни, концентрирующий жизненную

субстанцию» [5, с. 16]. Нельзя забывать, что категория мига является одной из важнейших в системе импрессионизма, призванного фиксировать едва уловимые состояния человеческой души и внешнего мира. В этом обстоятельстве еще одно доказательство органики малой прозы с присущей ей метонимической моделью мира для воплощения импрессионистского миропобраза.

Импрессионистскому культу случайного, изменчивого, невыразимого наиболее соответствуют такие вариативные формы малой лирической прозы, как этюд, эскиз, набросок, которые обладают особым жанровым потенциалом в конструировании импрессионистской модели мира, поскольку «открывают возможности для воплощения быстропроходящих явлений» [4, с. 4] и «волнуют остротой остановленного мгновения» [Там же, с. 7]. Данные формы связаны с поэтикой незавершенности, позволяющей выразить мимолетное чувство, непосредственное впечатление, их достоинства определяются не проработанностью и законченностью, а прежде всего эмоциональностью, остротой восприятия увиденного и его выразительной передачей. В них «в предельно концентрированной и лаконичной форме передаются настроения и чувства» [1, с. 158]. Все названные обстоятельства объясняют доминирование данных жанровых вариантов в импрессионистской прозе, основанной на соединении лирического и эпического способов изображения внутреннего мира личности. Формируется особый тип текста, в котором вступают в силу законы лирического выражения, потому доминантными носителями жанра становятся ассоциативный фон, интонационно-ритмическая организация, в первую очередь моделирующие пространство чувств и ощущений, позволяющие воспринимать текст как синтетическое образование, в котором внешний мир определяется внутренним мироощущением. Сюжетная редукция, ассоциативность, лейтмотивность структуры, фрагментарность, мозаичность, субъективность повествования, компактность, миниатюризация, лиризм — признаки, составляющие основу жанровой парадигмы импрессионистского этюда, эскиза, наброска (четких критериев для разграничения этих форм в литературоведении нет). Часто на воплощение данной жанровой модели в тексте указывает заголовочный комплекс, становящийся жанровым маркером. Важно учитывать, что интермедияльные номинации *этюда*, *эскиза*, *наброска* в одних случаях максимально соответствуют жанровому содержанию (И. Бунин «Осенью. Эскиз» (1901), Б. Зайцев «В дороге. Эскиз» (1901), Е. Милич «На жизненном пути. Наброски пером» (1905), Д. Дрейер «Эскизы» (1907), А. Галунов «Вереница этюдов», «Цепь эскизов» (1907), Б. Гунько

«Былое. Этюд» (1910) и др.), в других — указывают на специфический характер отдельных носителей жанра (Г. Силунский «Невозвратное. Этюд» (1892), Р. Кумов «Встреча. Этюд» (1913), В. Попов «Недосказанное. Этюд» (1930), Н. Колоколов «Этюды» (1930), Е. Тагер «Дорога к счастью. Этюд» (1932) и др.). Кроме того, существуют примеры, в которых данное обозначение вовсе не соотносится с импрессионистской художественной парадигмой, что не является предметом нашего внимания.

В качестве репрезентативного образца импрессионистского текста, в котором находят отражение все выделенные особенности вариативных жанров, рассмотрим лирическую зарисовку Б. Гунько «Былое» (1910), максимально соответствующую жанровой модели импрессионистского этюда. Основу сюжета составляют чувственно-эмоциональные переживания, душевные волнения героя, утратившего близкого человека, что свидетельствует о редукции событийного начала и бесфабульности. Читатель с первых строк ощущает внутреннее напряжение, тоску и скорбь (без надрыва), щемящие сердце лирического героя, но не сразу понимает, чем вызваны эти чувства. По мере развертывания фрагментарно выстроенного лирического сюжета, который составляют описания едва уловимых состояний души, обрывки воспоминаний, ассоциативно возникающие в сознании, складывается целостная картина внутреннего мира героя. Композиционно выделяется три части, три фрагмента единого состояния. В первой части звучит мотив забвения, связанный с попыткой избавиться от мучительного чувства страдания, боли. «Жажда жизни, света, тепла», «жажда счастья», «жажда познания другой жизни — более чистой, далекой от несправедливости, земной суетности и искаженного света» [2, с. 3] возникает в душе героя, который созерцает красоту ночной природы, слышит особую мелодию, созвучную его настроению.

Тихая мелодия скрипки!.. Робкие, льющиеся мотивы звучат неявно, неуверенно; но вскоре преобладающий мотив — страсти — жить захватывает все чувства; слух напрягается; все обострено... Робко замирая, вибрируя порой, постепенно сливаются в унисон два звука, сходясь и снова сливаясь в бесконечном сумраке ночи, напоенном тяжелым ароматом неги, истомы и жажды счастья... <...>.

Звуки дрожа переходят в рассыпающийся каскадом фонтан эффектов... Кругом ширь погруженной в сумрак летней ночи, ширь пробудившейся души, жаждущей жить, чувствовать, переживать и страдать...

Могучие звуки переходят в рапсодию-финал? и резко оборвавшись, снова тихо рыдают, подобно тому, как плачет неутешная мать о погибшем ребенке [Там же, с. 1–2].

Мелодия скрипки становится тонкой лирической песней пробуждающейся души. Мотив динамичной музыки позволяет раскрыть эмоциональное состояние героя, в котором желание жить растет, достигает апогея и вновь угасает, сменяясь чувством невозможности вернуть утраченную радость. В этот момент начинает звучать музыка природы, рождающая симфонический эффект. «Тихий ночной шелест листвы, шорох майской ночи» соединяются со «слабым отзвуком соловья», «отрывочными нервными потрескиваниями кузнечиков, дополняющими аккорды ночной гармонии и переходящими в сплошной мягкий гул...» [2, с. 2]. Именно в такой атмосфере возникают воспоминания, воскрешающие образ Той, которая составляла смысл жизни. Второй композиционный блок представляет монтажное повествование: фрагменты прошлого переплетаются с экспрессивными лирическими вставками, в которых передается накал чувств героя, не способного смириться с утратой милого существа:

Вечерние сумерки, когда вся обвеваемая ветерком ты шла добрая, милая девушка с протянутыми навстречу ветру руками, а я едва поспевал за тобой... <...>

Почему? скажи почему, оборвалось так резко существование светлого?.. Снова агония!.. Снова мученья!.. Нет! нет! не может быть силы, могущей наложить узду на мысль, на воспоминания хорошего... <...>

Настоящее!.. Жалкое оскорбление!.. <...> Действительность [Там же, с. 3–5].

В отличие от первой части здесь актуализируется мотив памяти, связывающей героя с истинной жизнью, позволяющей на мгновение вновь обрести ее смысл. Заканчивается вторая часть неожиданно возникшей зарисовкой бушующей природы, которая по звучанию контрастирует с предшествующей, спокойной и гармоничной, и выражает предельность чувств лирического героя:

Рок... ужасный рок... <...> Свист ветра, крупные капли дождя по широкой листве, неумолчный гул волн, разбивающихся о скалы.

Пустой прибой!.. Бесцельный, но непрерывный прибой... <...>

Большой наплыв ощущений, тоски, безысходной тоски, кругом могильная тишина... Тихо... Тихо... Тихо... [Там же, с. 6].

Весь калейдоскоп меняющихся душевных состояний, мгновенных впечатлений, мелькающих мыслей и ощущений передается с помощью приема «потока сознания», позволяющего выразить тончайшие нюансы переживаний. В связи с этим логика повествования подчинена логике воспринимающего сознания, что характерно для импрессионистского текста.

Третья композиционная часть соотносится с еще одной попыткой воскресить образ любимой, с еще одной волной воспоминаний:

Прилив!.. Встает в памяти вечерняя зоря... <...>

Помнятся ранние утра, полные просыпающейся внешней радости леса, птиц и всей природы...

Ты, выходящая навстречу; сламывающая свой отдых — утренний покой, сон, чтобы успокоить меня, приложить к горящему лбу свою ладонь... успокоить меня своим присутствием... Зоря! Зоря!.. Годы, годы!.. [2, с. 7].

И в этой части возникает особая монотонная, протяжная мелодия, мелодия волынки:

Начинает с низов и, переливаясь монотонно до верху, затягивает одну и ту же ноту верха...

Затем снова! снова! и снова!..

Так без конца тоскливо...

Щемящее чувство тоски охватывает всего... [Там же, с. 8].

Так выражается эмоциональная доминанта всего этюда — чувство неумейной тоски и отчаяния, которое не в состоянии преодолеть лирический герой. Музыкальный фон всей миниатюры, выдержанный в одной звуковой тональности, позволяет создать единый импрессионистский образ-переживание, образ-чувство. Мелодия скрипки, звучащая в начале повествования, и мелодия волынки, завершающая его, олицетворяют страдания истерзанной души. Так, в этюде, представляющем произвольный поток чувств, сюжетообразующую функцию выполняют мотивы забвения и памяти, мотив музыки, выражающей настроение лирического героя; в тексте усилено ритмическое начало, проявляющееся в версейной организации, в обращении к принципам монтажной, «динамической композиции», где внешние события отсутствуют, а динамика возникает благодаря движению чувства, мысли от воспоминания к воспоминанию, от прошлого к настоящему. В связи с этим можно говорить о дискретности хронотопа и использовании техники ретроспекции, воссоздающей цепь припоминаемых ощущений лирического героя, монолог которого пронизан исповедальной интонацией, делающей текст однородным и субъективно окрашенным. Все отмеченные особенности позволяют говорить о соответствии авторской номинации, вынесенной в подзаголовок, жанровому содержанию импрессионистского этюда.

Несомненно, рассматривая специфику вариативных жанровых форм малой импрессионистской прозы, необходимо обращаться и к тем

текстам, которые не имеют особых обозначений, но соответствуют данной жанровой парадигме. К числу таких можно отнести миниатюры Е. Гуро из сборников «Шарманка» (1909), «Небесные верблюжата» (1914), И. Бунина «Перевал» (1898), «Туман» (1901), миниатюры из книги О. Дымова «Земля цветет» (1908), лирические зарисовки И. Шмелева «Весенний шум» (1913), «Весенний плеск» (1925), «Песня» (1926) и др.

Подводя итог, отметим, что продуктивность жанровых форм этюда, эскиза, наброска свидетельствует о качественных изменениях в прозе, обусловленных актуализацией идеи художественного синтеза, открывающего новые пути развития литературы.

-
1. *Арсентьева Н. Н.* Русская и зарубежная литература конца XIX — начала XX века: основные течения. Орел, 1998. Ч. 1.
 2. *Гунько Б.* Былое : этюд. Киев, 1910.
 3. *Лейдерман Н. Л.* Теория жанра. Екатеринбург, 2010.
 4. Набросок : учеб. пособие. Омск, 2004.
 5. *Проходова В. П.* Эволюция жанра миниатюры в прозе И. А. Бунина : дис. ... канд. филол. наук. М., 1990.

Е. Р. Лаптева

г. Екатеринбург

Развитие мотива игры в романе И. А. Гончарова «Обломов»

Традиционным вопросом, поднимаемым в процессе изучения романа И. А. Гончарова «Обломов», был и остается вопрос о преображении личности главного героя в процессе воспитания. Воспитуемых и «воспитателей» в романе довольно: на героев влияет среда, родители, да и сами они охотно становятся участниками ими же проводимых экспериментов. Неудачи их разочаровывают, а убедившись в собственной несостоятельности в роли педагога, они с удовольствием обвиняют «ученика», снимая с себя ответственность и стыдясь воспоминаний о покинутом объекте опытов.